

Mariscal, Cintia Lucila
 cintimaris@hotmail.com
 Estudiante avanzada de Ciencias de la comunicación
 Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Hábito y arte. Un abordaje de la danza como creación imaginaria de formas

Introducción

El presente trabajo tiene como propósito un abordaje a la danza desde dos aspectos, que siendo irreductibles el uno del otro, comportan entre si diferencias. Por un lado, la danza entendida como un conjunto de elementos técnicos, cuyo soporte es el cuerpo biológico, con sus características anatomo fisiológicas y por el otro la danza entendida como obra de arte. Esto último supone la consideración del aspecto escénico de la danza, y no su nivel de estudio, la labor de composición y el trabajo del intérprete.

Valga una aclaración primordial; con el término “danza” habré de referirme simultáneamente a la danza espectáculo surgida en el seno del racionalismo y el empirismo moderno, cuyo desarrollo desemboca hoy en la llamada “danza clásica”, y a la danza contemporánea originada como ruptura respecto de la anterior. Explicitare en cada caso a que danza me refiero a los efectos de contraponerlas, pensando sus oposiciones y similitudes.

Toda existencia material en tanto que ingresa en el mundo del hombre y de la cultura, es por definición significativa. No hay realidad material que sea insignificante, sino que siempre “*hay sentido, hay algo, no nada*”¹. El sentido de una forma es, siguiendo a Cornelius Castoriadis, una significación imaginaria, que como tal no ha darse nunca por fuera de una encarnación o presentificación. No existen significaciones desprovistas de soporte material como puros polos de idealidad.

“Las significaciones imaginarias sociales están en y por las cosas-objetos e individuos que los presentifiquen y los figuren- (...). Sólo pueden tener existencia mediante su “encarnación”, su “inscripción”, su presentación y figuración en y por una red de individuos y objetos que ellas “informan” – que son a la vez entidades concretos e instancias o ejemplares, tipos, *eide*,- individuos y objetos que en general solo son, y solo son lo que son a través de éstas significaciones.”²

¹ MERLEAU PONTY, MAURICE, Fenomenología de la percepción, Gallimard, Paris, 1945, pg. 436.

² CASTORIADIS CORNELIUS, “Las significaciones imaginarias sociales”, en *La Institución imaginaria de la sociedad II*, Tusquets, Buenos Aires 1993, pg. 307.

La danza (en un sentido amplio) supone la creación de formas, es decir ordenes de sentido, objetivación o puesta en forma de significaciones. Siendo el cuerpo en sí mismo una forma y la práctica el medio por el cual a su vez, éste determina formas, se intentará dar cuenta de cuál es la relación que se establece tanto en el proceso de aprendizaje de la danza -en la constitución del hábito- como en la danza entendida como obra de arte, entre el pensamiento y el cuerpo, y a partir de los planteos de Cornelius Castoriadis del lugar que tiene la imaginación, en tanto facultad ponente de formas y figuras.

Los aportes de la fenomenología de Merleau Ponty en el campo del lenguaje, nos permitirán pensar la relación lenguaje-pensamiento-cuerpo. En tanto que- siguiendo al filósofo francés- el pensamiento y el lenguaje no comportan relaciones exteriores, preguntarse por el pensamiento y su relación con el cuerpo será a su vez cuestionarse sobre la relación entre el lenguaje y el cuerpo. Se intentará ver como la palabra interviene dentro del proceso de adquisición del hábito. Indagaremos en la utilización del lenguaje metafórico como técnica pedagógica en la enseñanza de la danza y su eficacia respecto de un lenguaje técnico. Asimismo se reflexionará acerca de la posibilidad o no de traducción de sentido de un lenguaje narrativo al lenguaje de la danza en la constitución de la obra de arte.

Sostendremos que la danza, en tanto fenómeno expresivo, no se percibe como signo. En la experiencia estética la significación devora los signos. Todo análisis de la danza en unidades mínimas, lejos de ser condición de posibilidad de la obra, es un trabajo a posteriori sobre ella. La danza no es la sumatoria de pasos sino una modulación de la existencia, una manera de ser-en-el mundo. Es justamente sobre éste supuesto que puede ser planteada una distinción entre danza técnica- danza obra de arte.

Respecto a este punto entre la danza clásica y la danza contemporánea se encuentran diferencias notorias. Mientras que la primera se yergue sobre un cumulo de pasos identificables, nombrados y susceptibles de ser representados sin necesidad de la presencia efectiva de un cuerpo (todo bailarín clásico podría entender de que se trata hacer un glisád jete cupe balloné) la danza contemporánea prescinde de dichas nomenclaturas y resiste a llamar sus movimientos según los del clásico.³

³ Constantemente los maestros al referirse a los movimientos que forman sus secuencias, utilizan con recelo y salvedades los nombres del clásico. Muy frecuentemente dicen “ es como si fuera X (donde x es un paso del clásico) pero no lo es.”

Cuerpo e imaginación: Una lectura de la danza desde la obra de Cornelius Castoriadis

La distinción que establecimos como eje ordenador de nuestro recorrido, a saber la danza como técnica y la danza como obra, como experiencia estética, se funda en las dos dimensiones indisociables a partir de las cuales, para Cornelius Castoriadis, se despliegan la institución de la sociedad y las significaciones imaginarias incorporadas en ella; esto es la dimensión conjuntista identitaria y la dimensión propiamente imaginaria.

La danza en tanto creación de formas supone-decíamos- la puesta en forma de órdenes de sentido que son la encarnación presentificación de significaciones imaginarias sociales. Por lo tanto se despliega en tanto significación imaginaria social en estas dos dimensiones, cuyos vínculos intentaremos en adelante explicitar.

Cornelius Castoriadis entiende al ser como caos, abismo, lo sin fondo. Sin embargo se trata de un caos de estratificación no regular, es decir que posibilita estratificaciones parciales.

La institución de la sociedad supone tanto la institución de una lógica identitaria (ensídica) y de un magma de significaciones sociales. “*No hay sociedad sin aritmética. No hay sociedad sin mito*”.⁴. Las distintas capas de lo dado, se despliegan en esta doble dimensión conjuntista identitaria y propiamente imaginaria, pero no comportan entre sí relaciones absolutamente caóticas o absolutamente ensídicas. Magma será el nombre del modo de ser que se da anterior a la imposición de la lógica de conjuntos. Dicho magma es un haz indefinido de remisiones abiertas de las que se pueden extraer organizaciones conjuntistas identitarias que transforman el magma en elementos discretos solidificando la pre-relación de remisión en un sistema de relaciones pre determinadas y determinantes. Ambas dimensiones no suponen la distinción de sustancias, sino que se trata de una distinción de uso y operación.

Lo no identitario se sirve de lo identitario – la institución de la sociedad es institución de un magma de significaciones que es posible gracias y en la imposición conjuntista-identitaria- pero no puede ser reconstituido a partir de ésta, sus determinaciones jamás agotan el magma.

⁴ CASTORIADIS CORNELIUS, “Lo imaginario: la creación en el dominio histórico-social” en *Los dominios del hombre, Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona 1998. Pg.71

En el proceso de composición en danza (entiéndase por esto la danza contemporánea) se asiste a la tarea de crear formas, para lo cual el bailarín se valdrá de los conocimientos técnicos adquiridos, de sus movimientos disponibles. Sin embargo la obra será más que la suma de ellos, habrá un entrenamiento físico que permita la agilidad corporal necesaria, habrá un cálculo, un estudio afinado de las relaciones de las diversas partes del cuerpo y de estas partes con el espacio y con los otros, la música estará estudiada –aún cuando se intente prescindir de ella- y sin embargo ni ése cálculo, ni ése estudio, ni ése análisis serán la obra. Ciertamente ésta no podría haber surgido a expensas del estudio técnico, más tampoco reduciéndose a éste. La existencia de la obra se da como significación (dimensión propiamente imaginaria) y aunque comporte una dimensión lógica no es por tenerla que una obra es lo que es.

La creación supone el surgimiento de la alteridad, es creación de *eidos*, creación ontológica producto de la imaginación radical. La creación en danza, la composición coreográfica, se vale de los movimientos disponibles pero para hacer surgir nuevas significaciones. La relación entre lo ya existente y lo nuevo no es una relación de determinación sino de alteridad. No hay nada antes de la creación que determine. La imaginación en tanto potencia de dar forma es no causal, se trata de una *vis formandi a-causale*. La relación entre lo disponible y lo nuevo la retomaremos más adelante a propósito de la relación entre el pensamiento y el cuerpo en la danza. Por lo pronto atendamos ahora a la imaginación.

Imaginar es el poder hacer ser lo que no es. En el ser humano la sede de esta *vis formandi* es la imaginación radical. Esta imaginación radical como psique-soma es flujo representativo/afectivo/ intencional y crea figuras con sentido y sentido siempre figurado presentificado.

Con el ser humano, dice Castoriadis, se da un desarrollo monstruoso de la imaginación radical en la psique, lo cual supone una ruptura en la evolución psíquica del mundo animal. La psique humana es a- funcional y por consiguiente el hombre es un animal inepto para la vida. Será ésta ineptitud la que funcionará como condición de la creación de la sociedad. La mencionada a-funcionalización se manifiesta a través de la ruptura con las regulaciones instintivas que rigen el comportamiento animal. En el psiquismo humano hay una autonomización de la imaginación, lo cual supone que ya no está supeditada a la funcionalidad sino que hay un flujo representativo ilimitado e

incontrolable y un predominio de placer de representación sobre el placer de órgano (sin el cual no habría sublimación posible y por consiguiente no habría vida social).

La danza como figuración de significaciones imaginarias sociales, encuentra en estas características de la psique humana su condición de posibilidad.

En tanto facultad ponente de formas y figuras la imaginación radical del sujeto singular es quien instituye sentido. Aun en la percepción hay un trabajo de la imaginación. El *quale* sensible es creación de la imaginación,” (...) a partir de una X, los sentidos hacen aparecer algo que física o realmente no existe (...).⁵

Decíamos que la danza crea formas en un cuerpo que es en sí mismo una forma. En tanto forma el cuerpo es producto de la imaginación radical. La constitución de un esquema corporal, hará necesaria la intervención de esta facultad instituyente.

De la misma manera Merleau Ponty hablará del cuerpo propio como intencionalidad operante en cuya práctica, en cuyo obrar instituirá sentido originariamente. Cuerpo propio que subyace al esquema corporal, en tanto que el cuerpo es “el tercer término siempre sobreentendido de la estructura figura-fondo”⁶. En resumidas cuentas, así como con Merleau Ponty podemos decir que el cuerpo propio como intencionalidad operante es condición para la constitución de un esquema corporal, de una *gestalt*, en Cornelius Castoriadis lo es la imaginación radical.

Imaginación radical que se distingue de la imaginación segunda, reproductiva, combinatoria. La imaginación no es mera capacidad combinatoria sino capacidad de plantear formas nuevas, que aunque utilice los elementos que ya están ahí, en cuanto forma, es nueva.

La conciencia de mi cuerpo en el espacio, y con los otros, así como la imagen que yo tengo de mi mismo, serán originadas por esta imaginación primera. El trabajo del bailarín, el desarrollo de nuevos movimientos y su perfección constante supone una actividad permanente de ésta imaginación. El cuerpo será percibido de formas nuevas en función de los nuevos núcleos significativos adquiridos durante el entrenamiento, núcleos estos que mantendrán una relación recíproca con dichas percepciones, en tanto que sólo existen por ellas.

⁵ CASTORIADIS, CORNELIUS, “Imaginación, imaginario y reflexión” en *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires, 1998. Pg. 275.

⁶ MERLEAU PONTY, MAURICE, “La experiencia del cuerpo y la psicología clásica” en *La fenomenología de la percepción*, Galimard, Paris, 1945. Pg. 128.

Es porque percibo el cuerpo de una determinada manera y no de otra que puedo moverme según ella. “Percepción y motricidad forman desde el inicio un sistema”.⁷

Una bailarina trabaja la musculatura de su abdomen a los efectos de generar un movimiento (elevar una pierna). Su imagen de abdomen se reduce a la cara anterior del mismo, es decir a la imagen que de él se puede obtener mediante un espejo y a algunos conocimientos anatómicos que hacen del abdomen una masa muscular formada por una cantidad X de músculos dispuestos de una determinada manera (oblicuos, recto anterior etc).

Durante su trabajo se le solicita pensar esa zona de su cuerpo desde otro ángulo. Para elevar la pierna ya no imaginará ese abdomen desde ese lugar sino en la expansión de su columna lumbar y las piernas antes de la elevación buscarán proyectarse hacia adelante. La percepción del cuerpo y el movimiento serán diferentes, y ambos posibilitados por la facultad instituyente de la imaginación radical. Más adelante veremos cuáles son los vínculos que se establecen en la adquisición del hábito entre el pensamiento como actividad judicativa y el cuerpo en tanto que sujeto de las prácticas, sin embargo es preciso una aclaración. Si en el ejemplo dado, la bailarina puede resolver lo pedido por su maestro, no lo es por una imposición directa del pensamiento al cuerpo. Para que éste comprenda y adquiera en esa comprensión el hábito, es necesaria una actividad instituyente de sentido, explicada ésta a través del cuerpo propio como intencionalidad operante en Merleau Ponty, y como imaginación radical en Cornelius Castoriadis.

La institución de la danza moderna y contemporánea, su distanciamiento respecto del clásico, encuentra su condición de existencia en el imaginario social radical, dado que la psique como tal no puede construir instituciones ni lenguajes. Sin embargo estas creaciones son en sí mismas posibles en la medida en que se basan en las posibilidades y tendencias intrínsecas de la psique humana. A esto se refiere Castoriadis cuando dice que las instituciones y significaciones si bien son creaciones ex nihilo, lo son bajo coacción. Estas coacciones son tanto impuestas por el primer estrato natural y por lo tanto externas, como provenientes de la psique, es decir internas; para que la sociedad pueda hacer lo que quiera con la psique es necesario que ésta la dote de sentido, tanto para su vida como para su muerte.

⁷ MERLEAU PONTY, MAURICE, “La experiencia del cuerpo y la psicología clásica” en *Fenomenología de la percepción*, Gallimard, Paris, 1942. Pg. 139.

Techkné al servicio del bienestar de la polis para los Antiguos, reflejo de lo divino para la edad media, bellas artes a partir de la ilustración, campo autónomo desligado de la utilidad y la función educativo-religiosa para los modernos. El sentido que toman las actividades artísticas en cada sociedad particular y aún más lo que cada una en caso sea entendido como arte, depende de las significaciones imaginarias sociales que las hacen posibles.

Significaciones éstas que, como adelantábamos, no solo crean un mundo propio para la sociedad considerada -una representación de ese mundo y del lugar que en él ocupa la sociedad, así como un empuje o tendencia de la sociedad- sino que forman la psique de los individuos.

Habría que pensar si el surgimiento de la danza contemporánea supuso una alteración de lo ya instituido, un actuar reflexivo del sujeto en el que éste dejó de ser producto de su psique su historia y de la institución que lo había formado. La formación de esta instancia reflexiva libera la imaginación radical del sujeto singular como fuente de creación y alteración, “conlleva también el hecho de que el sentido simplemente deja de ser planteado (lo cual sucede siempre cuando se trata del mundo social-histórico) y existe *elección de sentido* no dictado con anterioridad.”⁸

La danza no podrá ser entendida desde su aspecto puramente identitario (y esto nos ha de servir de fundamento para una futura crítica a las semiologías de la danza) dado que no puede cerrarse sobre sí misma, en tanto sistema nadie desde su interior puede producirlo, ni referirlo a otra cosa que no sea el mismo. “El lenguaje debe decir el mundo, y en el código no hay nada que permita postular un mundo ni decidir cuál será ese mundo ni que será”⁹. Lo esencial de todo lenguaje es suministrar la posibilidad de tratar a sus significaciones como determinadas y aisladas, así como brindar la posibilidad de hacer surgir significaciones nuevas.

El arte mantendrá con la dimensión propiamente imaginaria de lo dado, una relación de presentificación/ocultación. Sirviéndose de lo identitario presentificará lo no instituido, el Abismo, lo Sin fondo. “La obra de arte, efectivamente, hace existir un mundo que es

⁸ CASTORIADIS, CORNELIUS, Poder, política y autonomía en *El lenguaje Libertario*, Terramar, La Plata, 2005. Pg. 157.

⁹ CASTORIADIS, CORNELIUS, “Las significaciones imaginarias sociales” en *La institución imaginaria de la sociedad* 2, Tusquets, Buenos Aires, 1993. Pg. 315.

el suyo propio, y al mismo tiempo- al presentarse ella misma presenta al ser, presenta el Caos, el Abismo, el Sin fondo. Ella lo representa sin simbolización, sin alegorías.”¹⁰

La danza es en su dimensión propiamente imaginaria, creación de mundos, que evocarán movimientos, que interpelaran al cuerpo de una manera y no de otra, solicitando de él los movimientos necesarios. En lo que sigue trabajaremos esta dimensión de la danza como modulación de la existencia.

La danza como modulación de la existencia

La danza puede ser entendida como un hábito motor. A propósito del hábito Merleau Ponty nos dice que es el cuerpo quien comprende en la adquisición del hábito. Dar cuenta de esto supone redefinir lo que se entiende por comprender y por cuerpo.

Comprender, según el autor, no es subsumir un dato a una idea, sino experimentar la concordancia entre lo que intentamos y lo que nos viene dado, es decir entre la intención y la efectución, y el cuerpo es nuestro anclaje en el mundo.

Detengámonos un instante en estos términos.

Si es el cuerpo quien comprende lo es en tanto que sujeto de las prácticas.

El cuerpo es quien obra, y es en su relación práctica con el mundo donde instituye sentido originariamente. El sentido se instituye en la relación con el mundo y con los otros, (sentido como intercorporal e intersubjetivo).

Que el cuerpo como cuerpo propio sea sujeto de las prácticas significa que lo obrado no es consecuencia de lo pensado, la determinación del sentido y la forma de una obra pertenece a la esfera del cuerpo propio como autonomía. El cuerpo en tanto sujeto de las prácticas, tiene una intención de significar, motor de las acciones, una intencionalidad operante, no tética, es decir que se distingue y no se confunde con la intencionalidad de la conciencia.

¹⁰ CASTORIADIS, CORNELIUS, “La música deja abolido el mundo” en *Ventana al Caos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2008. Pg. 68.

El cuerpo en su obrar realiza fines propios con medios propios, se pone a si mismo fines, donde *poner* no debe ser entendido como un acto en primera persona, como un acto de un “yo” de un cogito.¹¹

Ahora bien si lo obrado no es consecuencia de lo pensado, si no es el pensamiento quien determina el obrar del cuerpo ni tampoco es él mismo quien obra, habrá que dilucidar cuál es la relación entre el pensamiento y el cuerpo en la adquisición del hábito.

La adquisición de un hábito es la captación motriz de una significación motriz y es en este sentido que es el cuerpo quien comprende. El cuerpo propio puede apropiarse del contenido de lo pensado, más no como pensamiento sino como intenciones significativas de un obrar corporal. Esta apropiación supone una transformación del contenido de lo pensado, en donde este deviene fisonomía, sedimenta bajo la forma de disponibilidades fisonómicas.

Si no hubiera una apropiación entonces el cuerpo respondería mecánicamente a las instrucciones prescriptas por una fuente externa: pensamiento. “Esto no explicaría como la mayoría de las veces el diseñador y el artista producen lo que no habían concebido. La obra sorprende a su creador con creaciones imprevisibles.”¹² Las disponibilidades, decíamos, serán las que constituyan el hábito.

Por fisonomía Merleau entiende órdenes de sentido indeterminado, modos en que al sujeto se le hacen presente los objetos del mundo en su vínculo inmediato con ellos, antes que la actividad judicativa haya tenido lugar. Por lo tanto la aprehensión fisonómica es de carácter pre-objetual, anti predicativa y pre reflexiva.

Bajo la noción de sedimentación Merleau Ponty da cuenta de la acumulación dinámica de esos contenidos sin intervención de la memoria.

Las disponibilidades pensadas- panorama mental, mundo de pensamientos que permite contar con ellos como con cosas que están ahí sin necesidad de rehacer su síntesis- son corporales, más para que se manifiesten en la práctica el cuerpo deberá encontrar en ellas una significación motriz.

Las disponibilidades no son de dominio voluntario. Su existencia permanece latente hasta que no la hayamos actualizado en la práctica, solo podemos hacerlas aparecer

¹¹ La filosofía de Merleau Ponty supone la reintroducción de la noción de sujeto en la filosofía y las Cs. sociales, no entendido ego cogito sino como cuerpo propio.

¹² SAVRANSKY, CARLOS, “La práctica y los límites de la proyectualidad “en *Para una teoría de la práctica*, material de cátedra Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad, Ciencias de la comunicación, Universidad de Buenos Aires.

ejerciéndolas. Por eso la relación entre disponibilidad-acto es más una relación de pasado-presente que de potencia-acto, y en esto se observa la trama temporal del sentido. Creamos apoyándonos en creaciones anteriores que son saberes adquiridos y que se distinguen de los conocimientos en tanto estos suponen una objetivación discursiva.

El hábito no es un conocimiento ni automatismo, no existe en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, es un saber que está en las manos y en los pies – una practognosia- está por lo tanto en el cuerpo como mediador de un mundo.

En lo que intentamos nuestro cuerpo busca incorporar un mundo y podemos decir que un movimiento es aprendido cuando el cuerpo lo ha comprendido, es decir cuando lo ha incorporado a su mundo; se ha dejado penetrar por una nueva significación, por un nuevo núcleo significativo.

Aquí reaparece la segunda noción que a consideración de Merleau hay que rever a los efectos de comprender que significa un hábito; esto es la noción de cuerpo.

El cuerpo en tanto cuerpo propio no es un objeto del mundo sino medio de comunicación con él, tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo. Éste es el término no advertido hacia el cual “los objetos vuelven su rostro”; los objetos existen gracias a mi cuerpo que adviene presencia primordial “presencia-ausencia de los objetos exteriores son variaciones al interior de una presencia primordial”.¹³

El cuerpo es vehículo de ser-en- el- mundo – dimensión pre objetiva del ser, creencia originaria en un mundo- cuya rigurosa bilateralidad estampa los vínculos intrínsecos entre el cuerpo y el mundo. El mundo no puede constituirse como mundo ni el yo como yo sino es en su relación. Parafraseando al filósofo francés, ser del mundo significa llevar en torno de sí un sistema de significaciones cuyas correspondencias, relaciones, participaciones, no necesiten explicitarse para ser utilizadas.

Cuerpo propio-mundo-otro forman así una *gestalt*. El esquema corporal, en tanto unidad del cuerpo propio, es una *gestalt*. El cuerpo es forma, es decir un fenómeno en el que el todo es anterior a las partes -baste con pensar el proceso de psicogénesis en el cual la constitución de la unidad del cuerpo emerge de una intersubjetividad (sociabilidad sincrética, indiferenciación yo/otro) en la que posteriormente por un proceso de segregación se constituye la insularidad del cuerpo (crisis de los tres años, reconocimiento de la imagen en el espejo). Más también si el cuerpo es forma, lo es en

¹³ MERLEAU PONTY, MAURICE, Fenomenología de la percepción, Gallimard, Paris, 1945, Pg. 119

tanto que es el fondo de no ser sobre el cual pueden destacarse figuras y esto es posible en tanto que está polarizado por sus tareas.

Por la acción se realizará la espacialidad del cuerpo, el mundo en tanto que polo solicitante obtendrá del cuerpo los movimientos necesarios como por una *especie de atracción a distancia*.

Los proyectos polarizan el mundo, la función de proyección precisamente supone organizar el mundo según los proyectos del momento.

Expresados estos vínculos entre el cuerpo y el mundo, se comprende que el “hábito sea el poder que tenemos de dilatar el mundo o de cambiar de existencia anexándonos instrumentos”, poder cuya raíz se ubica en el cuerpo como sistema de equivalencias. Sólo en la medida que el cuerpo es un sistema de equivalencias, será posible generalizar prácticas singulares y por consiguiente adquirir un hábito. Estas equivalencias serán asimismo intrasensoriales. Las partes del cuerpo, sus aspectos táctiles, visuales, motores no están simplemente coordinados sino que se envuelven unos a otros; “no traduzco en el “lenguaje de la vista” los “datos del tacto” o inversamente, no reúno las partes de mi cuerpo una por una; esta traducción y esta acumulación se hacen de una vez por todas en mí, son mi cuerpo”¹⁴

La danza, en tanto hábito supondrá así una manera de ser en el mundo, una modulación de la existencia, una forma de organizar el mundo según las intenciones del presente. Como todo hábito será a la vez motor y perceptivo. Esto explica la sensibilidad de los bailarines, capaces de tener un reconocimiento preciso y refinado de las diferentes partes del cuerpo; piénsese por ejemplo en las conexiones básicas de las técnicas contemporáneas isquion-talón, tapa de la cabeza-coxis, omóplatos-yema de dedos.

En un sujeto “normal” es suficiente -para moverse- con tener a su disposición el cuerpo como una potencia indivisa, sin necesidad de tener una percepción neta y articulada de cada una de sus partes. Por el contrario el trabajo técnico del bailarín consistirá justamente en distinguir cada zona del cuerpo, conocer su funcionamiento, refinar sus percepciones. Esto, sin embargo, tiene sus límites. Nunca es posible disponer del cuerpo como de partes aisladas y el bailarín también es un sujeto normal. Su más complejo trabajo consistirá justamente en construir un cuerpo al cual disponer como potencia indivisa, y no como segmentos aislados. Si el quehacer técnico busca distinguir

¹⁴ MERLEAU PONTY, MAURICE, “La síntesis del propio cuerpo” en *Fenomenología de la percepción*, Gallimard, Paris, 1942. Pg. 180.

entre el isquion-talón, buscar la adecuada rotación del fémur, relacionar el esternón con el centro de gravedad, será para que estas adquisiciones estén presentes allí en el momento de ser actualizadas, es decir para que sedimenten como disponibilidades corporales y no sea necesario rehacer a cada paso su síntesis.

El bailarín conoce las posibilidades de sus brazos, de sus pies, el mundo interpela a esos brazos y a esos pies. Sabe que su pierna puede tocar la oreja, conoce la distancia que mantiene con su compañero, los pasos que debe hacer (sin calcularlos) para llegar al otro lado del salón. Un hábito motor es por consiguiente un modo de existencia, la adquisición de un mundo.

En clase el cuerpo se estudia, se explicitan mecanismos técnicos, fisiológico anatómicos, se analiza, se repite, se buscan los medios mediante los cuales una consigna pensada sea resuelta por el cuerpo.

Hay una disposición de ejercicios de complejidad creciente y escalonada, el ejercicio consecuente supone al antecedente que le fue preparatorio.

Lo adquirido en clase debe ser “olvidado” en escena, para que lo que surja no sea una sumatoria de pasos sino “algo más”. Ese “algo” es lo que diferencia al artista del estudiante, y lo “olvidado” no es más que adquirir un hábito al punto tal que ya no sea necesario rehacer la síntesis de cada movimiento, sino disponer de ellos como de cosas, saber que están allí a mi alcance.

La danza no es una suma de pasos sino una forma de ser en el mundo, de construir un mundo tal que la evoque constantemente, un mundo que la haga necesaria.

El trabajo de composición no consistirá por lo tanto en crear formas sino mundos, en ser capaz de generar una situación que induzca los movimientos necesarios del cuerpo.

Sé que debo ir al centro del salón, voy a pararme elevaré mi mano derecha luego mi pierna, y sin embargo no sé nada de eso. Solo espero que me sea necesario ir al salón, a ese centro, y luego que mi mano derecha necesite levantarse y encontrarse con mi pierna, solo espero ya no pensar en manos ni en piernas.

La espacialidad del esquema corporal es en situación, y ésta no necesariamente tiene que ser real, el sujeto “ (...)no dispone únicamente de su cuerpo como implicado en cierto medio contextual concreto, no está únicamente en situación respecto de las tareas dadas de un oficio, sino que, además, tiene su cuerpo como correlato de unos puros

estímulos desprovistos de significación práctica, está abierto a unas situaciones verbales o ficticias que él puede escoger o que un experimentador puede proponerle”.¹⁵

Para que la danza no sea una suma de formas vacías, para que sea obra, se hará necesario reanudar el sentido vivo con cada movimiento. Así como algo de las palabras se pierde en su uso categorial –su sentido vivo- y esto modifica hasta el aspecto sensible de la palabra, en la danza sucede lo mismo. Repetir movimientos en una clase de técnica, movimientos que en tanto su fondo es construido son abstractos, es como repetir múltiples veces una palabra hasta que su pronunciación sea perfecta. Si después de muchas repeticiones consecutivas una palabra termina pues, resultándonos extraña es porque ha perdido su sentido vivo, de la misma manera que después de haber repetido infinidad de veces un movimiento éste termina por ser forma estática, impuesta y no la respuesta necesaria a un mundo polarizado por nuestras proyectos.

Lo que hace que una danza sea tal no son la suma de pasos sino los procesos de enlace. La forma no es nunca sino que es siendo. Supone un orden/desorden constante, una organización que nunca comienza y nunca termina.

¿Dónde empieza un movimiento? ¿Dónde termina? No es posible responder a estas preguntas como tampoco es posible responder donde comienza y donde termina un cuerpo.

Son los procesos de enlace,- los acentos, las respiraciones, los vacíos- lo que hace aparecer en cada caso a la danza. Tratar de entenderla como suma de signos, es igual que intentar comprender la belleza de un verso por la suma de sus palabras, y así como no es posible que “manos crispadas me confinan al exilio” sea la suma de (manos+crispada+exilio) -siendo quizá lo más propio de la poesía, decir con las palabras lo que éstas no dicen- , tampoco una danza será sólo pasos.

La forma resbala a cada instante, se hace con el mundo que ella misma crea, forma que se forma, convocada en cada caso por los actos del cuerpo y por cada cuerpo singular.

Diremos entonces que una danza ha sido comprendida no cuando hayamos discriminado sus signos sino cuando ésta nos haya cortado la respiración.

Danza, lenguaje y expresión

¹⁵ MERLEAU PONTY, MAURICE, “La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad” en *Fenomenología de la percepción*, Gallimard, Paris, 1945, Pg. 136

En el desarrollo de la danza espectáculo, fue decisivo el racionalismo y mecanicismo de la filosofía cartesiana, en tanto que marcaron las determinaciones fundamentales que definieron las categorías estéticas de la danza a partir del siglo XVIII, cuyas resonancias permanecieron hasta mediados del siglo XX y aún no han desaparecido por completo.

El cuerpo, entendido como algo exterior a la conciencia, devenía puro instrumento a merced de la razón, que desarrollaba a propósito de la danza, un conjunto de reglas “universales” conformantes de una gramática estructural.

En tanto los movimientos no podían surgir de ideas confusas, se generó todo un sistema de movimientos fuertemente intelectualista, en la que estos se reducían cada vez más a diseños geométricos, iluminados por “la sola luz de la razón”.

“De ése modo, las posiciones del cuerpo fueron nombradas según su complejidad (pasando evolutivamente de una primera, segunda, tercera, cuarta hasta una quinta posición para brazos y piernas) y los diseños espaciales fueron estudiados siguiendo una complicada combinación de direcciones geométricas en sus distintas posibilidades, todo ello producto de un pensamiento, que durante un largo tiempo, exaltó la racionalidad como paradigma único.”¹⁶

Ésta fuerte carga intelectualista que estructuraba la danza, la hacía asimismo soporte o representación de una trama literaria. Se concebía a la danza como traducción de la palabra. El cuerpo devenía instrumento que permitía la salida y expresión del alma, del pensamiento.

Por el contrario, desde fines del siglo XIX, fue el contenido expresivo lo que definió el valor artístico de la danza. El abandono pasajero de la duplicación representacional, terminó siendo el reemplazo de ésta por la traducción de la sensación, llegándose incluso a afirmar que la danza es expresión de un sentimiento.

El ballet como soporte de una trama literaria se hizo presente desde las últimas décadas del siglo XVIII, (desde el Ballet D’action de Noverre) y hasta principios del XX con los Ballet rusos de Diaghilev. No solo supusieron la traducción de obras literarias a obras de danza sino también la creación de obras literarias a los efectos de hacerlos danza.

A ésta línea argumentativa de la danza le han sucedido otras que buscaban el puro formalismo, piénsese por ejemplo en Merce Cunningham para quien:

¹⁶ Teoría general de la danza, material de cátedra, “La danza entre el racionalismo y el neoclasicismo”, Cátedra Susana Tambutti.

“No hay pensamiento involucrado en mi coreografía... Yo no trabajo a través de imágenes o ideas. Yo trabajo a través del cuerpo... Cuando yo bailo significa simplemente eso que estoy haciendo: bailar”

Representacionalismo, expresionismo, formalismo, ponen en evidencia un vínculo insoslayable en todo estudio sobre la danza; a saber la relación entre ésta y la palabra. Ya vimos cómo a propósito de la adquisición del habito, el pensamiento debía sedimentar en forma de disponibilidad y ser actualizada en la práctica a través de una significación motriz, nos resta ahora dar cuenta de las posibilidades o imposibilidades de traducción/traslación de un lenguaje verbal a un lenguaje corporal.

Esto reviste una importancia fundamental a los efectos de dilucidar en qué medida la danza puede ser comunicativa y en tanto que tal tomar una posición crítica desde su accionar, de la situación histórico social en la que está inserta. Que la danza haya permanecido gran parte de su historia en una posición a-crítica y desligada de la política puede tener que ver con múltiples factores sociológico e históricos que por el momento no discutiremos. Por lo pronto nos interesa preguntarnos si éste proceder de la danza no se funda-en parte- en características inherentes a su lenguaje; por ejemplo a las dificultades sino imposibilidades para un lenguaje corporal de materializar una idea política.

Atendamos ahora al lenguaje verbal. Distanciándose de posiciones intelectualistas y empiristas, Merleau Ponty considera que no hay lenguaje fuera de la expresión y que la palabra, -lejos de ser una envoltura vacía del pensamiento o resultado de estímulos que según las leyes de la mecánica generarían excitaciones capaces de provocarla- contiene ya un sentido.

En tanto que la palabra ya tiene un sentido, no es posible escindir el pensamiento del lenguaje. Ambos no mantienen entre sí relaciones exteriores sino que nos damos los pensamientos a través de la palabra *“el pensamiento tiende a la expresión como a su acabamiento”*. Lo que normalmente consideramos que es pensamiento interior no es más que un lenguaje interior. Lo que nos hace caer en la ilusión de dicho pensamiento interior, no es más que la sedimentación de tales pensamientos ya constituidos y ya expresados que podemos evocar silenciosamente.

En tanto que el sentido de las palabras es inducido por las palabras mismas, Merleau Ponty dirá que la significación conceptual se forma sobre el relieve de una significación gesticulante. La palabra es un gesto y como tal esboza por si mismo su sentido. Quien

realiza un gesto no piensa antes de realizarlo; el gesto de cólera no es la representación de una sensación (la cólera) sino la cólera misma.

Saber una palabra no consistirá en disponer de montajes nerviosos preestablecidos ni tener de ella alguna representación pura, sino que “dispongo de las palabras y sé que están detrás de mí como los objetos están detrás de mi espalda, cuento con ellas o sobre ellas, pero no tengo ninguna imagen verbal”¹⁷.

De la misma manera en que no necesito representarme el espacio y mi cuerpo para mover éste en aquél, sino que basta con que existan para mí y formen en torno mío un campo de acción, tampoco necesito representarme la palabra para saberla y pronunciarla. La palabra está en cierto lugar de mi mundo lingüístico y solo ejerciéndola puedo representármela.

En tanto que gesto, la palabra al igual que la percepción y la motricidad son actos de aprehensión originaria del mundo.

Antes de ser sujetos de la conciencia, somos seres volcados al mundo (ser-en-el-mundo) y el lenguaje es para el hombre una expresión de su ser y su vínculo con el mundo y sus semejantes. Asumir una lengua es así asumir el mundo que expresa, y si bien es posible conocer muchas lenguas solo se puede vivir en una de ellas.

Este sentido emocional, gesticulante de toda palabra que subyace a su significación conceptual, pone de manifiesto la importancia del cuerpo, en tanto que es el cuerpo quien habla y en cuyo proceder celebra el mundo.

“Pero si atendemos a su sentido emocional o gesticulante se encontrará que las palabras son formas de cantar el mundo y que extraen de los objetos su esencia emocional. Así se descubriría en el origen del lenguaje un sistema de expresión reducido pero de tal naturaleza que no resultaría arbitrario llamar luz a la luz si se ha llamado noche a la noche”.¹⁸

En tanto que gesto de un cuerpo, comprendo las palabras de los otros no por un acto de interpretación intelectual, el sentido no es dado sino reasumido por un acto del espectador, es comprendido.

¹⁷ MERLEAU PONTY, MAURICE, Fenomenología de la percepción, Gallimard, Paris, 1945, Pg. 211

¹⁸ Ibídem. Pg. 219

El gesto señala ante mí un objeto intencional, señala una pregunta. Es por mi cuerpo que comprendo al otro así como por mi cuerpo lo percibo. La comprensión de los gestos es el resultado de la reciprocidad de mis intenciones y las intenciones del otro.

Esta primera capa de significación adherente a la palabra da al pensamiento como estilo como mímica existencial, como valor afectivo, antes que como enunciado conceptual.

En el caso de la danza es más claro que no existe un sentido anterior a la expresión, al igual que sucede por ejemplo con la música. En estas operaciones expresivas el sentido aparece directamente ligado a su presencia expresiva- el sonido, o el cuerpo en movimiento-. Sin embargo si en el lenguaje nos parece que existe un sentido anterior a la expresión, no es porque lo haya sino porque nos manejamos dentro del lenguaje ya constituido que se nos da como disponibilidad corporal, “la palabra ya constituida, tal como juega en la vida cotidiana, supone como ya realizado el paso decisivo de la expresión”.¹⁹

En la danza contemporánea todo sucede como si no habiendo un lenguaje codificado que le preexista -lo cual no significa que no haya dimensión conjuntista identitaria- la obra fuera el lenguaje. Cuyo sentido se distingue como estilo, paisaje, que inunda los movimientos y dota de coherencia y unidad a la obra.

El análisis de la danza como sistema de signos articulados en función de una sintaxis propia, sólo puede ser a posteriori. Quien ve danza no percibe en ocasión de signos, la expresión artística instala a lo que expresa como una cosa más del mundo, abre un nuevo campo a la experiencia.

“La expresión artística confiere a lo que expresa existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos, o inversamente, arranca los signos mismos-la persona del comediante, los colores, o la tela del pintor- de su existencia empírica y los eleva a otro mundo”²⁰

La operación expresiva, por lo tanto, efectúa la significación y no se limita solo a traducirla.

¹⁹ MERLEAU PONTY, MAURICE, “El cuerpo como expresión y la palabra” en *Fenomenología de la percepción*, pg. 216

²⁰ MERLEAU PONTY, MAURICE, “El cuerpo como expresión y la palabra” en *Fenomenología de la percepción*, Gallimard, Paris, 1945. Pg. 214

La comunicación será posible en la medida en que no me comunico con pensamientos o representaciones, sino con un sujeto que habla, con un cierto estilo de ser y con el mundo al que apunta.

Comprender la intención significativa del otro no supone pues una operación del entendimiento sino efectuar una modulación sincrónica de mi propia experiencia, una transformación de mi ser. En palabras del filósofo francés, *“La palabra es un gesto y su significación un mundo”*.

El hombre tiene la capacidad de apropiarse de nuevos núcleos significativos que traspasan, rebasan sus poderes naturales. Así el uso que hace de su cuerpo es trascendente respecto de su ser biológico. Así entre el gesto y el organismo corporal, como en la manera de vivir la situación, hay contingencia. “la dotación psico-fisiológica deja abierta innumerables posibilidades, y no hay aquí, como tampoco en el dominio de los instintos, una naturaleza humana de una vez por todas”.²¹

Es por ésta facultad abierta e indefinida que el hombre tiene de significar (captar y comunicar un sentido a la vez) que el hombre se trasciende, sea hacia un comportamiento nuevo o hacia el otro o hacia el propio pensamiento mediante su cuerpo y su palabra.

Hemos dicho a propósito de la práctica, que era una función mediante la cual el cuerpo determina las formas. En su operar no realiza ni materializa conceptos discursivos. Éstos no tienen existencia por fuera de la palabra y la obra no es en sí misma un concepto.

Habrà que atender, dicho lo que antecede, como es posible el proceso de traducción o traslación de un lenguaje a otro, sea tanto para dar cuenta de los lazos entre la palabra y la danza en tanto obra y en relación a ello la posibilidad o no de que la danza exprese ideas y tenga a partir de ellas objetivos políticos, como a la operación del lenguaje en la adquisición del hábito, el aspecto técnico al que venimos refiriéndonos.

Si atendemos el problema desde una mirada analítica y objetiva, encontramos entre el orden de lo visual y lo verbal, elementos irreductibles, más habiendo entendido el fenómeno del lenguaje no como sistema de signos sino como un acto de expresión del cuerpo, la operación de la traducción toma un giro inesperado.

En tanto que el lenguaje no existe fuera de la expresión, el sentido no permanecerá inalterado habiéndose modificado su encarnación. El sentido no es una sustancia que

²¹ Ibídem. Pg. 220

existe en sí y por sí, sino que está en mí y como tal será mi cuerpo quien lo abra a diferentes expresiones y creaciones.

La traducción es posible en tanto que el cuerpo es condición del lenguaje, y su sentido vivido está abierto a múltiples expresiones, que si bien pueden aparecer como irreductibles desde una mirada analítica, no lo son en cuanto a la experiencia vivida. Lo verbal y lo visual se usurpan una a la otra en un mismo cuerpo.

Así será el cuerpo en tanto equivalente universal quien opere como traductor. Ésta traducción no será por consiguiente la búsqueda de una equivalencia isomórfica, ni correspondencia punto a punto de un lenguaje a otro. Traducir no es la operación de un pensar sino que es un problema de la práctica, y el sentido de los sistemas significantes heterogéneos no encontraran en el pensamiento la manera de mantener su sustancialidad.

La traducción es una trasposición de sentido y en cuanto tal supone la creación de una nueva obra que permita la reaparición del sentido “El acto de traducción (...) es un problema de la creación de forma”²²

Será el sentido vivido del original el que reaparecerá en un nuevo acto de expresión y no la correspondencia punto a punto de un sentido en sí y por sí que permanecería en el pasaje de un lenguaje a otro.

La danza en tanto acto de expresión de un cuerpo podrá decir lo ya dicho por otros medios, pero a partir de la creación de una forma nueva. Solo en tanto que el sentido es vivido por un cuerpo y este se ofrece como sistema de equivalencias, será posible la trasposición entre lenguajes.

No tendremos aquí la oportunidad de rastrear como en la historia de la danza se ha abordado este problema; que diferencias comportan el clásico y el contemporáneo, cuáles fueron los alcances y limitaciones de sus propuestas. Quizá el contemporáneo haya comprendido con más facilidad estas cuestiones. El solo hecho de no disponer de la música como elemento ordenador de los movimientos – el cuerpo del bailarín contemporáneo no sabe de adagios y alegros- puede que nos hable de una apropiación nueva, de la creación de una forma nueva, y del abandono de las pretensiones de traducción punto a punto. En el Ballet clásico de repertorio por el contrario y mucho más claramente los que se basan en un argumento literario, han llegado incluso a

²² SAVRANSKY, CARLOS, “La práctica y los límites de la proyectualidad “en *Para una teoría de la práctica*, material de cátedra Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad, Ciencias de la comunicación, Universidad de Buenos Aires.

desarrollar toda una mímica cuya combinación sería capaz de expresar palabras. Así si la bailarina se señala el dedo- significa matrimonio- y si hace círculos pequeños con los brazos en la cabeza está llamando a bailar al resto de los bailarines.

Lo dicho hasta aquí son meras presunciones que habría que estudiar en cada caso y detalladamente. Baste, por lo pronto, con plantearlo como objetivo de trabajos posteriores.

El problema del lenguaje en el proceso de enseñanza

En el trabajo técnico del bailarín, y casi me atrevería a decir que en la enseñanza de todas las actividades corporales, se utiliza un lenguaje metafórico. Es mucho más comprensible para el cuerpo de un alumno entender que “las manos deben ser como lápices” o que “las piernas son flechas” que decir que el fémur debe mantener una relación de alineación respecto de las rodillas y los tobillos o que la abducción de cadera debe generarse teniendo como punto fijo el iliaco.

Podrá objetarse que la falta de comprensión radica en que no se dispone de los conocimientos anatómicos pertinentes. Sin embargo se observa en alumnos kinesiólogos o médicos, la misma incapacidad de responder mediante el cuerpo a un pedido a través de un lenguaje técnico. Hemos dicho a propósito de éste problema que entre el pensamiento y el cuerpo éste debía apropiarse del primero a partir de una significación motriz, sin la cual el pensamiento es “letra muerta”. Lo que nos compete ahora, es ver porque el cuerpo halla en un lenguaje metafórico la posibilidad de acceder más rápido a una significación motriz que respecto a un lenguaje técnico, no siendo como dijimos la no disposición de los conocimientos explicación suficiente.

El lenguaje metafórico podría decirse, está más cerca del mundo vivido, que el lenguaje objetivo de la ciencia. En tanto tal dice al mundo, lo evoca, y es éste mundo creado al que accede la experiencia del cuerpo. Decir que mi cuerpo es una flecha crea una situación, que funcionara como fondo construido a partir del cual mi cuerpo devendrá figura. Estar en la situación, creer en ella nos dispensa de mantener una conciencia de todas las partes del cuerpo que intervienen en el movimiento, cosa que por otra parte es imposible. He atendido a la extensión de una pierna y me olvidé de alinear los omoplatos, ni bien mi atención recae en ellos pierdo de vista los pies. Estando en el espacio como flecha mis músculos se organizan “solos”, responden a la solicitud del mundo sin necesidad de representarse el movimiento y el espacio.

Si todo esto es posible, lo es en tanto que el cuerpo es un sistema de equivalencias y en cuanto tal encuentra puesto que lo vive el sentido de “ser flecha” en su expresión y movimientos.

Si para un bailarín entrenado es absolutamente comprensible sentir el sacro, el fémur, y disponer del lenguaje técnico, no es porque éste opere en ellos de una manera distinta sino que su habitud como bailarines, ha generado al mismo tiempo un hábito perceptivo. Aprender la técnica de la danza es también aprender a sentir de una determinada manera. Todo hábito motriz es un hábito perceptivo y “recíprocamente, todo hábito perceptivo es un hábito motor y aquí también la captación de una significación se hace por el cuerpo”²³.

Bibliografía:

CASTORIADIS CORNELIUS, *La Institución imaginaria de la sociedad II*, Tusquets, Buenos Aires 1993.

CASTORIADIS CORNELIUS, *Los dominios del hombre, Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona 1998.

CASTORIADIS, CORNELIUS, *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

CASTORIADIS, CORNELIUS, *Ventana al Caos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2008.

CASTORIADIS, CORNELIUS, “Poder, política y autonomía” en *El lenguaje Libertario*, Terramar, La plata, 2005.

MERLEAU PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Gallimard, Paris, 1945

Material de cátedra:

TAMBUTTI, SUSANA Teoría general de la danza, material de cátedra, “La danza entre el racionalismo y el neoclasicismo”.

SAVRANSKY, CARLOS, “La práctica y los límites de la proyectualidad “en *Para una teoría de la práctica*, material de cátedra Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad, Ciencias de la comunicación, Universidad de Buenos Aires.

²³ MERLEAU PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Gallimard, Paris, 1945, Pg. 183